



## Execuția

Deși problemele tehnice și economice ale scenografiei au fost întrevăzute de creator încă din faza concepției, iar după aceea ele și-au găsit soluțiile în proiect, execuția este faza în care aceste probleme apar în prim-plan, căpătând astfel o însemnătate deosebită.

Americanii W. Oren Parker și Harvey K. Smith scriu în tratatul lor de scenografie despre execuție: „Construcția decorului poate părea la prima vedere nejustificat de costisitoare și inutil de complicată. Aceasta datorită, mai ales, exigențelor teatrului. În primul rând, decorul trebuie să fie în structura sa pliant și ușor, pentru a putea fi lesne manevrat pe scenă și transportat fără dificultăți dintr-un loc într-altul; în al doilea rând, trebuie să fie capabil să acopere suprafețe de proporții mari, necesare fie din motive scenografice, fie din motive de mascare; din această cauză mari suprafețe de decor trebuie prevăzute cu minimum de structură și maximum de portabilitate (posibilitate de pliere); și, în sfârșit, pentru că scenografia este efemeră, construcția sa trebuie să fie economică.”

Exigențele teatrului de repertoriu, de tip european, sînt încă și mai mari decît ale teatrului de spectacol, de tip american. Teatrul de repertoriu presupune zilnic transportarea și manevrarea decorurilor astfel că rezistența lor în timp ar trebui să atingă patru-cinci ani (200—250 de spectacole), ceea ce pe noul continent nu se întîmplă decît în mod excepțional.

Pentru a răspunde acestor exigențe vitale este, evident, nevoie de o tehnică pe măsura lor. Problema, însă, nu poate fi pusă doar sub acest aspect. De relația dintre teatru și tehnică depind mijloacele

de expresie scenică a spectacolului, adecvarea sau neadecvarea lor la epoca în care trăim. Aspectul „tradițional” al spectacolelor noastre își are originea în tehnica învechită pe care o folosim, absența tehnicii moderne a devenit o frînă în înnoirea mijloacelor de expresie scenică.

Scenograful ceh Josef Svoboda, promotorul în teatru al sistemelor tehnice Lanterna Magică, Polyekran și Diapolyekran, vorbind despre muzică, spunea: „Admir ordinea ei, puritatea ei, acuratețea ei — aceste calități aș dori să le instalez în scenografie. Știu că e imposibil, dar, cel puțin, vreau să tind către aceasta. Aș dori să elimin diletanțismul și să fac un teatru cu adevărat profesional. Scenografia înseamnă disciplină... Timp de 25 de ani am urmărit un ideal: precizia, sistematizarea, perfecțiunea și controlul mijloacelor de expresie accesibile scenografiei, chiar cînd ele erau banale. De ce n-ar face și epoca noastră din progresul tehnic ceea ce au făcut epocile trecute? Mă gîndesc la mașinăria barocului sau la lumina electrică a începutului de secol. Progresul tehnicii moderne aparține teatrului modern, tot așa cum un ascensor sau o mașină de spălat aparțin unei locuințe moderne.”

De altfel, relația teatru-tehnică mai are și alte aspecte. Ea influențează direct calitatea și cantitatea muncii depuse de tehnicieni în pregătirea și jucarea spectacolului. E firesc ca, folosind o tehnică avansată care exclude efortul fizic, ei să poată să se concentreze asupra laturii artistice a profesiei lor. Alt aspect al acestei relații este cel economic: proiectele de diapozitive, de exemplu, pot înlocui construcții complicate și costisive.

toare de decor. Dotarea teatrului cu un set de aparate de proiecție puternice presupune, însă, o investiție neamortizabilă în termen scurt.

Svoboda este cel care a creat laboratorul de scenografie de pe lângă Teatrul Național din Praga în 1957. Funcția acestui laborator este și astăzi, când se numește Institutul Scenografic, de a experimenta introducerea tehnicii noi în teatru. Despre această problemă el spunea: „Experimentul este o obligație. Singurul mijloc de regenerare pentru creativitatea autentică și o acceptare voluntară a riscurilor. El are o dublă valabilitate în teatru, pentru că nici un artist teatral nu a avut și nu va avea posibilitatea să încerce experimentul său «nefăptuind» într-un oarecare laborator izolat dincolo de perimetrul scenei”.

Tehnica în teatru este, evident, un instrument, nu un scop în sine; ea contribuie specific la realizarea spectacolului; simpla prezență a ei nu crește valoarea spectacolului, poate, cel mult, pe cea a spectaculosului. Citez tot din Josef Svoboda: „Totul depinde de cum folosești tehnologia curentului electric poate omori un om sau îl poate vindeca. Același lucru se întâmplă și în spectacolul teatral: elementul tehnic îi poate dăuna sau poate fi folosit astfel încât să-l ajute să devină o capodoperă.”

Aș despărți problema existenței dotării tehnice în teatru de cea a modului ei de folosire. Faptul că tehnica, când există, poate fi folosită bine sau rău nu diminuează adevărul concluziei că lipsa echipamentelor tehnice adecvate constituie o frână, după cum spuneam, în modernizarea mijloacelor de expresie a spectacolului.

Alt aspect al relației teatru — tehnică vizează pregătirea de specialitate a celor care proiectează scenografiile ce folosesc echipamente tehnice și a celor care comandă aceste echipamente, tehnicienii. Pregătirea tehnică și tehnologică a studenților scenografi este la noi deficitară, contrastând flagrant cu riguroasa gîndirii organizate de tip tehnic sau matematic. Iar pregătirea tehnico-artistică necesară celor ce mînuiesc și întrețin echipamentele tehnice constituie și ea o problemă delicată, ce nu și-a găsit încă la noi rezolvarea cea mai fericită.

Revenind la „lungul drum al scenografiei către premieră”, ne aflăm în momentul redactării devizului spectacolului. Devizul estimează cheltuielile necesare montării spectacolului (decor, costume etc.). Proiectul predat de scenograf

este transformat în cantități de lemn, pinză, fier, vopsea, stofe etc., care, la rîndul lor, se traduc în cifre — lei. Urmează ca devizul estimativ să fie supus aprobării conducerii teatrului pentru deschiderea finanțării.

Decizia de finanțare are în vedere, însă, de obicei, aprecierea sumei devizului în valoare absolută; adică devizul este etichetat ieftin sau scump după cum suma este mică sau mare. Se exclude astfel din această apreciere termenul esențial, după părerea mea, al oricărei decizii economice, și anume **eficiența**. Termenii de ieftin sau scump sînt determinați, cred eu, de respectiv **eficiența sau ineficiența investiției** propuse. Este limpede că în luarea deciziei de finanțare, teatrul fiind o instituție artistică, hotărîtoare ar trebui să fie **eficiența artistică** a spectacolului. Cum însă cadrele economice care aprobă devizul au **pregătire corespunzătoare** postului, și nu artistică, ar trebui măcar să le fie la îndemînă **înțelegerea eficienței economice** a devizului. O scenografie nu este scumpă sau ieftină în sine, ea se dovedește **scumpă** — chiar dacă devizul este mic — cînd, prin scoaterea piesei din repertoriu, se casează tot, rezultînd **eventual lemne de foc și fier vechi**; și se dovedește **ieftină** cînd se recuperează obiecte scenografice de valoare pentru a fi refolosite.

O altă problemă economică o constituie materialele din care se confecționează aceste obiecte scenografice. Din dorința de a reduce devizul, de multe ori se achiziționează materiale ieftine, adevărat, dar de proastă calitate. Acest material necesită aceeași cantitate de energie și manoperă pentru prelucrarea lui ca și un material mai scump, însă bun. Obiectul executat din material prost nu va mai putea fi refolosit după scoaterea spectacolului din repertoriu, dacă nu cumva a fost reparat de cîteva ori pe parcursul jucării spectacolului, așa-dar s-a risipit manoperă și energie.

Nefiind eu singurul scenograf preocupat de aspectul economic al profesiei mele, iată și termenii în care scriu cei doi scenografi americani, citați la începutul articolului, despre latura economică: „A fi economic nu înseamnă în mod necesar cumpărarea celor mai ieftine materiale. Înseamnă aprecierea prețurilor în funcție de exigențele de greutate și rezistență ale materialelor. Mai înseamnă folosirea economică a decorului. Materialele foarte scumpe pot fi con-

venabile după elementul scenic ce se confecționează din ele are în spectacol mai mult decât o funcțiune, sau dacă poate fi refolosit mai târziu."

De fapt, execuția scenografiei începe de-abia după ce s-a deschis finanțarea, în momentul în care achiziționarea materialelor a luat sfârșit. Materialele prevăzute în proiect, și implicit în deviz, pot lipsi de pe piață în perioada de achiziții; scenograful este nevoit adeseori să procedeze la înlocuirea lor cu alte

materiale. Această înlocuire nu este gravă atîta timp cît ea nu afectează intențiile spectacolului. Sarcinile esențiale ale scenografului în timpul execuției sînt, pe de-o parte, urmărirea cu tenacitate a intențiilor precizate în proiect, în ciuda schimbărilor de natură tehnică, unele incrente, și pe de altă parte, urmărirea repetițiilor artistice de la scenă în scopul acordării evoluției concepției regizorale cu cea a scenografiei în curs de realizare.

(Continuare de la pag. 75)

multe actrițe bune, mie mi se pare că Ciurikova îi emoționează la maximum pe spectatori, îi obligă să măsoare acel drum incredibil de lung pe care l-au parcurs oamenii odată cu revoluția, permite să se vadă prețul plătit pentru dreptate și progres social. La Teatrul Comsomolului Leninist, *Tragedia optimistă* sună foarte contemporan.

În cu totul altă epocă, în Rusia prer evoluționară, se desfășoară noul spectacol al M.H.A.T. *Domnii Golovliov* de Saltikov-Scedrin. E unul dintre cele mai serioase și importante spectacole ale stagiunii trecute. Regizorul Lev Dodin (nu de mult el a devenit conducătorul Teatrului Mic din Leningrad, de pe strada Rubins-trin) și actorii M.H.A.T. și-au propus să arate că *Domnii Golovliov* nu se rezumă doar la Iudușka, ei sînt o întreagă dinastie, al cărei fel de a fi și atmosferă au determinat, au format și au dezvoltat acest fenomen înspăimîntător: Iudușka Golovliov. Spectacolul propune o secțiune în viața Rusiei prer evoluționare; se urmărește decăderea umană pînă la acele limite unde pentru lucidul realist și nemilosul satiric Saltikov-Scedrin începe „terra incognita”, iar pentru opo-nentul lui literar, Dostoievski — „pămîntul căgăduinței”.

Iudușka este interpretat de Inokentii Smoktunovski, care nu se folosește de mijloace exterioare pentru a construi imbecilitatea personajului; el joacă nu doar un fariseu perfect, ci însăși imagi-neia nimicului. Nu există în el nici un

loc pentru vreun sentiment sau un gând, nimic nu se naște și nimic nu moare. Cu un ticălos încă se mai poate lupta, dar cum să te lupți cu nimicul? Interpre-tarea este extraordinară, puternică, fără a fi îndatorată vreunui model. Dealtfel, în spectacol sînt multe izbîzni actoricești; universul montării este unitar, coerent, de aceea și spectatorului i se transmite senzația de forță, de profunzime. La această dimensiune a substanței filosofice contribuie în bună măsură și scenografia lui Eduard Cocerghin.

Unii acuză montarea de abuz de deta-llii și exces de amănunte. Spectacolul durează neobișnuit de mult: peste trei ore. Dar poate că noi, și criticii și spec-tatorii, pur și simplu ne-am dezvoltat să mai privim spectacole serioase și impor-tante, ne-am obișnuit să venim la teatru și să „înghițim” acțiunea cum am înghi-ți un sandviș la bufet. Sînt atîtea spec-tacole care nu solicită nici din partea ac-torilor, nici a spectatorilor mobilizare interioară, tensiune internă — nici unii nici alții n-au nici un chef, nici motive de încordare. Dar trebuie să existe și altfel de spectacole. Poate că sînt mai puțin accesibile, mai puțin plăcute ochiu-lui decât cele care satisfac fără probleme cerințele mediei statistice, dar ele sînt făcute cu convingerea că „scopul artei este dărulrea”, atît pentru cei care cre-ează, cît și pentru cei cărora li se adre-sează această creație.

În românește de  
Magdalena BOIANGIU